BEATRIZ GONZÁLEZ | RETROSPECTIVA

1948 es el año en que los colombianos nos declaramos tácitamente en una nueva guerra civil; el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en las calles de Bogotá genera una nueva relación entre una falsa autoridad, representada por el Estado, que emplea la mentira como estrategia de pacificación, y un pueblo que, resignado, asume su condición de sometimiento a través de la ironía y el humor. En la tragedia y la comedia que se repiten incesantemente en la historia moderna del país encuentran sentido las manifestaciones de una artista de provincia como Beatriz González, dueña de una aguda observación y refinada sensibilidad.

Beatriz González recibe su primera formación en un ambiente culto, orientado por una madre libertaria, refinada y generosa, y un padre con evidente influencia política en su zona; ambos le transmiten el interés por seguir de cerca los sucesos del país con una óptica al mismo tiempo crítica y poética desde su ciudad natal, Bucaramanga. En 1955, se establece en Bogotá, el centro político y cultural del país, en casa de sus tías Aranda, reconocidas educadoras de la ciudad.

Su primera relación profesional con el arte se da a través de la arquitectura y el diseño gráfico, los cuales abandona en 1959 para estudiar artes plásticas en la Universidad de los Andes, en un momento en que en el arte colombiano se planteaban profundas discusiones sobre su razón de ser, alrededor de la figura de la crítica de arte argentina Marta Traba quien desde la academia inserta a Colombia en la modernidad y enfrenta a la artista con complejas reflexiones intelectuales. Marta Traba encuentra en ella el talento y la disciplina para dar solidez a su profunda curiosidad crítica y comparte con ella su interés por la obra de Fernando Botero, influencia que será fundamental durante su período de formación.

En la artista se cruzan dos mundos diferentes, el de la formación intelectual obtenida en una ciudad de menor escala como Bucaramanga y el de la Universidad de los Andes, considerada tradicionalmente como referente de las élites urbanas. A la reflexión crítica de Marta Traba se suma la formación que recibe del pintor Juan Antonio Roda, artista de un bagaje intelectual y cultural enormes y con un profundo conocimiento del arte. Es él quien a través de los ejercicios realizados en sus clases le ayuda a descubrir sus dificultades para representar a partir del natural. Buscando otras vías comienza a trabajar sobre una reproducción de *La Rendición de Breda* de Velásquez, que la llevará de ahí en adelante a realizar sus manifestaciones pictóricas reinterpretando imágenes de los medios. Desde la perspectiva del tiempo esa apropiación resulta tremendamente lógica en un país desprovisto de museos y en el cual el contacto directo con las grandes obras del arte sólo se da a través de las imágenes que nos llegan en revistas, catálogos y enciclopedias.

En ese contexto creativo, la artista especula con sus compañeros de estudio en un espacio alternativo que les brinda la universidad de los Andes, y establece una profunda relación con quien será su amigo hasta la muerte, Luis Caballero, pintor colombiano, hijo del escritor Eduardo Caballero Calderón. Será Caballero el que en una carta le diga: "*…quien no haya viajado en bus de Bogotá a Bucaramanga no podrá nunca comprender su pintura*"

Cansada de realizar variaciones alrededor de pintores como Velásquez o Vermeer la artista encuentra en el periódico una imagen de la muerte representada en dos amantes que deciden arrojarse al vacío para sellar su amor. La fotografía de una tragedia íntima se convierte en una primera construcción icónica, llena de compasión, de un drama popular en el que se hace explícita la mirada entre irónica e ingenua del subdesarrollo, que será una constante de su obra (*Los suicidas del Sisga*, 1965; premio especial en el XVII salón de artistas nacionales en Bogotá). Y, para dar fe de la importancia que otorga a la repetición, realiza tres versiones de la misma obra.

La búsqueda poética, obsesiva y suspicaz de tragedias locales que realiza en los medios de comunicación permite que a partir de ese momento se crucen y convivan en sus obras, a través de imágenes cargadas de humor e ingenuidad, lo culto con lo popular. La importancia que otorga a lo mediático es tal que sus obras reciben como título el texto que acompaña la noticia, cargado también de inocencia; en declaraciones de esta época la artista se refiere a la sincronía entre la tragedia y el subdesarrollo y a la alegría del mismo; al dramatismo de la imagen se añade el humor.

Fragmento de la Rendición de Breda. 1963. Óleo sobre lienzo. 70 x 110 cm. Colección particular, Bogotá.



Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico. 1987. Óleo sobre papel. 150 x 150 cm. Colección particular, Bogotá.

continua en el interior

En un viaje a Holanda, en 1966 estudia pintura y grabado en la academia Van Beeldende Kunste, donde confirma su capacidad de sintetizar a través del dibujo y de la línea y no solo a través de la mancha y el plano pictórico; se despierta en ella un interés particular por el grabado, que explorará a fondo al regresar de nuevo al país; aquí encuentra una recopilación de información de crónica roja y social que un amigo le entrega; con este acervo inicia la construcción de un archivo que será la base de su obra y en esas primeras representaciones prescinde definitivamente de los elementos sobrantes en la imagen que no añaden valor a la misma.

Muy pronto entenderá la artista que no sólo en las reproducciones gráficas o mediáticas se hallan los referentes visuales de sus obras. Sus recorridos por la ciudad le permiten realizar descubrimientos importantes: los anuncios gráficos que adornaban buses y anunciaban tiendas o espectáculos, se realizaban en grandes láminas metálicas o inmensos telones pintados, mientras que los crímenes pasionales o los tratamientos para fortalecer los músculos se hallaban en páginas impresas de periódicos o revistas. Al apropiarse del material urbano que servía de sustento a la comunicación realiza entonces las pinturas tituladas *Apuntes para la historia extensa de Colombia I y II* (1967), en las que manifiesta sus convicciones éticas, niega la importancia de la originalidad a ultranza y ratifica la validez de la reinterpretación. La obra obtiene el segundo premio en el XIX Salón Nacional de Artistas de Colombia y desata una aguda controversia con el historiador Arturo Abella.



Izq. | Apuntes para la historia extensa no 1. 1967. Esmalte sobre lámina de metal. Eje mayor 100 cm, eje menor 80 cm. Colección particular, Montevideo.



Der. | Apuntes para la historia extensa no 2. 1967. Esmalte sobre lámina de metal. Eje mayor 100 cm, eje menor 80 cm. Colección particular, Bucaramanga.



Los Suicidas del Sisga No 3. 1965. Óleo sobre tela. 100 x 85 cm. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.



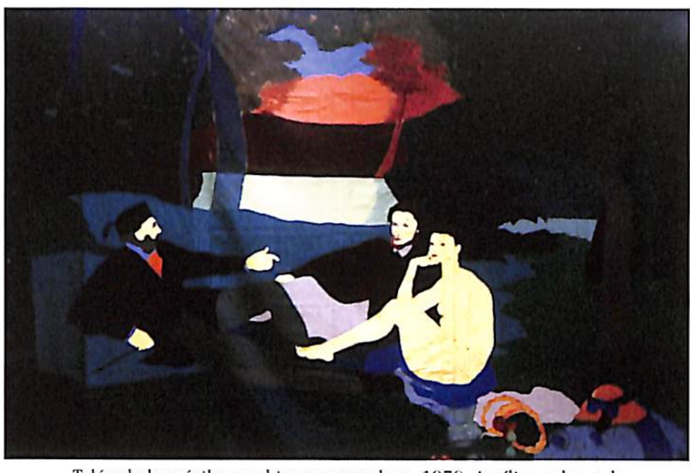
Televisor en color. 1980. Esmalte sobre televisor. 44.5 x 61.5 x 33 cm. Colección particular, Brasil.

Más tarde y gracias al azar y a la curiosidad que le suscita la destreza técnica de los artesanos al pintar y simular materiales nobles sobre la superficie de los muebles metálicos que descubre en el sector bogotano de Los Mártires, reflexiona y transforma el soporte de sus obras y se apropia del mueble popular. Este soporte es radicalmente diferente del que se ha empleado en la pintura occidental; más adelante será ella quien diseñe y encargue los muebles. Su trabajo adquiere entonces una voz particular, asume una dimensionalidad distinta y la pintura se domestica según las " sugerencias" que recíprocamente ella y el mueble le dictan; este marco se vuelve el natural de su pintura y las obras se convierten en esculturas, objetos o instalaciones, imposibles de clasificar. Este mismo ejercicio de domesticación, pero de manera inversa, parece aplicarse a la siguiente serie de trabajos que realiza. La reproducción de la obra de arte vista, entendida y asumida desde la periferia, Colombia, le sirve para hacer una aguda reflexión acerca de cómo nos llegan y entendemos las grandes obras del arte europeo; este arte es mediatizado y reinterpretado por ella a través de apropiaciones y alegorías en obras instaladas sobre todo tipo de objetos utilitarios: toallas, tambores, bomboneras, platones, licoreras, cortinas de baño, bandejas, costureros, butacas o banderines. Al mismo tiempo, sus pinturas adquieren dimensiones épicas, y el enorme ejercicio físico que representa el oficio es asumido por la artista misma.

Durante uno de sus caminatas en la ciudad encuentra, asoleada en una vitrina, la reproducción del *Desayuno sobre la hierba* del pintor francés Édouard Manet, que le recuerda una carpa de circo; advierte la paradoja del deterioro que produce la luz y la obsesión de los impresionistas por plasmarla en sus cuadros; de esta experiencia nace el *Telón de boca para un almuerzo* (1978); *Las mujeres en el jardín* de Claude Monet pasa a llamarse *Sea culto, siembre árboles, regale más libros* (1977) en una clara alusión a una campaña publicitaria de la época que buscaba impulsar la lectura. A la obra basada en *¿De dónde venimos, quiénes somos, adónde vamos?* de Paul Gauguin la titula *Siga usted* (1977). Con estas piezas, realizadas con vinilos industriales sobre lona, participa en la XXXVIII Bienal de Venecia bajo el título genérico de *Telón de la móvil y cambiante naturaleza*, en 1978.

Simultáneamente con los grandes telones, en 1977 crea una pieza de carácter participativo y "efímero", en la que reflexiona con ironía sobre la idea que el mercado tiene acerca del valor de la obra de arte. El *Moulin de la Galette* de Renoir se convierte en una pieza textil llamada *10 metros de Renoir* que lleva la firma de la artista a lo largo del orillo. La pieza se diseña para ser adquirida como en un almacén de telas, centímetro a centímetro o metro a metro, por los coleccionistas y el público que, como espejo de la pintura y en un ritual de celebración, ven a la artista cortar su obra según sus deseos. Sin proponérselo, esta pieza se convierte en un hito que cuestiona el objetualismo en el arte, pues a pesar de hallarnos ante una extraordinaria pintura, el valor de la misma reside también en el proceso ritual del fraccionamiento.

El *Mural para fábrica socialista* (1981) cierra el ciclo de obras "prestadas" a los grandes pintores que había iniciado en los años 60 y resume de manera simbólica los intereses de la artista: la historia, la investigación y el carácter popular de la imagen. Inspirada en el *Guernica*, la artista se convierte en el alter ego de Picasso y al igual que el español realiza un diario en el que documenta el proceso y las dificultades creativas del mismo; sin embargo, a diferencia del original, el suyo será realizado en colores que evocan los dameros empleados en las fachadas de cierta arquitectura bogotana.



Telón de la móvil y cambiante naturaleza. 1978. Acrílico sobre tela. 600 x 110 cm. Colección particular, Bogotá.



10 metros de Renoir. 1977. Óleo sobre papel. 150 x 1000 cm. Colección particular [varios]

El presidente Julio César Turbay Ayala banaliza la idea de poder. La comedia que se halla implícita en el gobierno y que es registrada profusamente por los medios de comunicación a través de las imágenes de desmesuradas celebraciones sociales, buscaba exaltar una aparente felicidad en medio de uno de los regímenes más represivos que haya conocido el país; en la obra *Decoración de interiores*(1981), el telón que antes sirvió como soporte para la evocación del arte europeo pasa a convertirse en la cortina de la casa y traslada la idea de la representación del poder al ámbito doméstico. Este claro gesto político es realizado a través de un colorido objeto de producción industrial que destaca el aire festivo que habita en medio de la tragedia. La repetición obsesiva de escenas del gobernante que representa al Estado hace icónica la imagen de Turbay y lo entroniza en el hogar como si fuese una estampa religiosa. En el *Zócalo de la comedia* y el *Zócalo de la tragedia* (1983) vuelve a reflexionar sobre un elemento arquitectónico; la imagen de la fiesta y la del uxoricidio se trasladan a la calle para simbolizar a través de ellas la realidad del país; para hacerlo la artista se apoya en una heliografía realizada en 1968 y en uno de los dibujos que representa al presidente celebrando. Durante el gobierno de Turbay Ayala, la artista asume la posición de conciencia crítica del "régimen" y se convierte, igual que Goya, en "el pintor de la corte"; en sus dibujos realiza una minuciosa descripción del cinismo de los poderosos, y registra al presidente y sus amigos en giras y celebraciones fastuosas.

La consagración y desenmascaramiento de los medios como vehículo de manipulación se hace evidente en la apropiación que realiza de un aparato de televisión que reproduce la imagen del presidente (*Televisor en color*, 1980) que en colores simboliza, remeda y remite a la imagen del general Rojas Pinilla, que había traído a Colombia la televisión en los años 50. Por otra parte, los túmulos funerarios y los tótems que ejecuta durante la época parecen ser un intento por exorcizar con su profundo contenido religioso los fantasmas que rondaban el país. En 1983 su obsesión por el ámbito doméstico la lleva a representar en un irónico papel de colgadura a los presidentes Carlos Lleras Restrepo, Julio César Turbay Ayala y Belisario Betancur Cuartas como seudo-indígenas coronados con plumas y acompañados por el Indio Amazónico, el popular chamán.

"*Cada vez que siento malestar, hago correcciones éticas en mi trabajo*" le dirá la artista al curador Hans Ulrich Obrist en una entrevista realizada el 6 de agosto de 2010. El proceso de esas correcciones se precipitará por los sucesos ocurridos en el mes de noviembre de 1985; a partir de ahí su obra hace un giro radical y cambia para siempre. En esa fecha y durante la toma que realizaba el movimiento guerrillero M-19, el entonces presidente de la república Belisario Betancur Cuartas, en un acto represivo llevado a cabo por las fuerzas militares, autorizó la ejecución, en el Palacio de Justicia, de 95 personas entre las que se encontraban los magistrados de la nación; la muerte, que reinaba en el resto del país pero que veían los medios capitalinos como una situación lejana, se instala en Bogotá y se inserta definitivamente en la cotidianidad del poder que a partir de la retoma del Palacio autoriza y tolera que haga parte normal de la realidad nacional. *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico* (1986 y 1987) ilustra en sus dos versiones el contraste extremo de la realidad.

La muerte como sino trágico desplaza definitivamente a la comedia en la obra de la artista al convertirse en el mecanismo que todos los modelos de poder ejercerán. El trabajo de la artista pasa de la pequeña tragedia individual y de los suicidios heroicos realizados por amor (*Asesinada mujer en hospedaje. No ha sido posible identificarla*, 1969; *La gráfica de Amparito muestra la forma como fue hallado el cadáver del desafortunado anciano Catalino Díaz Izquierdo*, 1969; *Tragedia pasional!!! Ex militar mata a la esposa de su amigo y luego se suicida*, 1967), a las muertes anónimas que anticipan lo que ha de seguir y perpetuarse. A los héroes políticos sacrificados (Luis Carlos Galán o Bernardo Jaramillo) que la artista retrata de manera individual se contraponen las representaciones en las cuales el muerto, los muertos y la muerte son cualquiera; la escena está tan saturada de información visual como la situación que ilustra. En la composición de las obras están presentes la suma de noticias de actualidad y los dibujos de épocas anteriores; las pinturas actúan como espejo y resumen de la situación del país, como sucede en *Apocalipsis camuflado*, 1989; *Tapen, tapen*, 1989; *La pesca milagrosa*, 1992; *Contra paeces*, 1996.

A finales de los años 90 la obra gira alrededor de temas únicos que la artista exhibe año a año; en cada serie describe y reitera de manera casi obsesiva las tragedias colectivas que, en su inmediatez, la prensa banaliza. La insistencia tiene el propósito de crear imágenes perdurables que se conviertan en consciencia crítica; la actitud o el gesto de los personajes es uno solo y se hace crónica e ícono de la situación (llorar, cargar, interceder, restituir).

Si la gráfica popular de Molinari y las pinturas de la parte posterior de los camiones de escalera le sirvieron como referente visual para las obras de los años 60, será la calcomanía popular que actualmente los decora la que al ser transformada por la artista simbolice y convierta en imagen permanente del duelo a la mujer que llora a sus muertos (*Empalizada*, 2001), mientras que masacres como la de *Las Delicias* (1997) son utilizadas para "reflexionar" sobre el dolor desde el gesto del llanto y la ironía del título. En medio del paraíso se desarrollan las peores tragedias y los títulos ilustran esa paradoja: en la serie *Vista Hermosa, los Cargueros* (2006) simbolizan la solidaridad del que acompaña al ausente que sin nombre será devuelto a la tierra. En otras series, en cambio, los títulos evocan y citan la historia bíblica (*Piedad*, 2006; *Verónica*, 2003; *Dolores*, 2001).

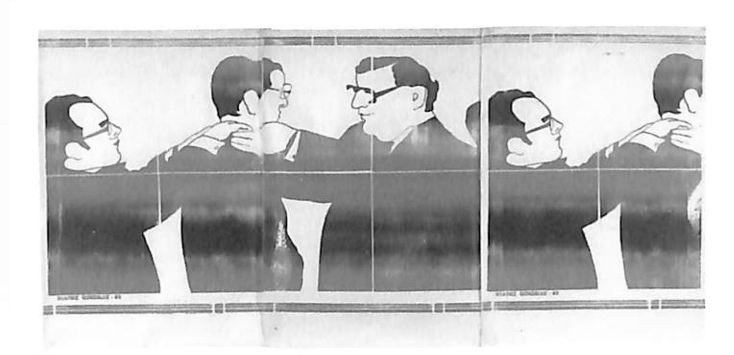
continúa atrás

El llanto es registrado obsesivamente por la prensa como evidencia del duelo y actúa como único mecanismo de defensa y sanación de los débiles, incluida la artista, que se representa desnuda y llorando frente a su impotencia ante la realidad y la irracionalidad de los violentos (Autorretrato llorando,1997); pero al convertir en ícono en pinturas y dibujos a la líder comunitaria Yolanda Izquierdo, asesinada en enero de 2007 porque buscaba a través de sus acciones la restitución de tierras (Ondas de Rancho Grande, 2008) la artista pretende crear la imagen de una santa, lo que se manifiesta en el aspecto bondadoso de la líder sacrificada. Las pinturas, de conmovedora belleza, se desarrollan a partir de una foto cuidadosamente seleccionada por su potencia gráfica y su hermosura y están resueltas con evidente maestría y una particular complejidad cromática. Después, Beatriz devuelve la gráfica de la "santa" a la prensa para que sea distribuida como imagen religiosa; el proceso se invierte y es la artista la que alimenta a los medios.

Las obras de los últimos años reiteran su interés por la imagen, su significado y el poder icónico de la repetición y de la escena representada; Sin Fin, (2010) resume la realidad que la artista registra y que aún no para de asombrarla; pero es en Auras anónimas, (2009) la intervención realizada para recuperar un monumento arquitectónico e instalada en los columbarios del Cementerio Central de Bogotá, donde su intención se hace evidente. En estas lápidas convergen la obsesión por restituir simbólica y realmente la memoria y el carácter funcional del edificio que a pesar de sus ruinas alojó los muertos; la arquitectura real es ya el soporte integral de la obra; de los muebles de sus inicios pasamos al monumento urbano que, al ser intervenido, recupera su espíritu. La gráfica de los cargueros de cadáveres se posa sobre cada nicho e inicia el camino de retorno al lugar que les pertenece y en el cual finalmente serán reconocidos. El ejercicio de repetirlos evoca a miles de seres ausentes y rescata el aura que le fue arrebatada a cada una de las víctimas y al cementerio mismo.

"...La prensa es temporal, de cierta manera la labor del artista es no permitir que se olviden la muerte y el dolor". Para hacerlo Beatriz González ha desarrollado a lo largo de las décadas que registran esta retrospectiva una obra que gracias a sus convicciones éticas y su profunda formación humana ratifica una mirada particular y de provincia sobre la desmedida realidad del país; desde hace 50 años su obra se desplaza entre la comedia y la tragedia, que registra como testigo del dolor con el esplendor de los colores de su infancia. Las imágenes de Beatriz González redimen lo que queremos eludir, y, al registrar el dolor y la preocupación por la víctima, se convierten en crónica de una época que nos empeñamos en negar. Los principios dentro de los cuales se formó y ha desarrollado su obra, sumados al valor que otorga a la selección de los actos representados construyen un testimonio que busca ser consciencia y memoria permanente. Beatriz González, eterna investigadora e intelectual profunda, nunca ha cesado de entender su proyecto visual como un documento histórico y un compromiso ético elaborado, como diría Marta Traba, desde la marginalidad.

Alberto Sierra | Julián Posada |Curadores
Octubre de 2011



Zócalo de la comedia. 1983. Tipografía sobre papel. Edición de 500. 100 x 70 cm. Colección particular. Bogotá

Carrera 44 N° 19A - 100, Ciudad Del Río. Medellín, Colombia. T: 444 26 22 // F. 235 94 15 info@elmamm.org | www.elmamm.org